

Title	表象と文化XVIII （冊子）
Author(s)	
Citation	言語文化共同研究プロジェクト．2020
Issue Date	2021-05-31
oaire:version	VoR
URL	<a href="https://hdl.handle.net/11094/85202">https://hdl.handle.net/11094/85202</a>
rights	
Note	

*Osaka University Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

言語文化共同研究プロジェクト2020

## 表象と文化 XVIII

ディボフスキー	アレクサンドル
林	千 宏
川 村	明日香
銭	蕾

大阪大学大学院言語文化研究科

2021

言語文化共同研究プロジェクト2020

## 表象と文化 XVIII

ディボフスキー アレクサンドル  
林 千 宏  
川 村 明日香  
銭 蕾

大阪大学大学院言語文化研究科

2021

## はしがき

プロジェクト「表象と文化」研究成果報告書の第 18 号をお届けいたします。前号に引き続き名誉教授のディボフスキー先生から貴重なご論考をお寄せいただきました。さらに川村明日香さん、錢蕾さんからもご寄稿いただいております。昨今のコロナ禍の厳しい状況にあっても、こうして共同研究を続けられ、その成果をお届けできることを嬉しく思っております。今後ともメンバーの皆様には変わらぬご助力をお願い申し上げます。

2021 年 4 月 22 日

プロジェクト代表者 林 千宏

# 『表象と文化 XVII』

## 目 次

<b>A.C. Дыбовский</b>	<b>"Именины салата" Тавара Мати в переводах</b>	
<b>Дм. Коваленина</b>		.....1
林 千 宏	「グロテスク」の詩集	
	——セーヴ『デリー』（1544）における縁飾りについて	.....13
川村 明日香	『不思議の国のアリス』における「変身」の方法	
	——小説、ディズニー映画、テーマパークを通して	.....25
銭 蕾	中国における日本ドラマ『チェリまほ』の受容	
	——伝播の経緯を中心に	.....37

# "Именины салата" Тавара Мати в переводах Дм. Коваленина

А.С. Дыбовский

Дм. コワレニンの翻訳における俵万智の『サラダ記念日』

А. ディボフスキー

「俵さんの歌集は、私の人生を通して何度も読み返したバイブルだ」(立花 開 歌人)

«Сборник стихов Тавара Мати в моей жизни – библия,

которую я много раз перечитывал

(Татибана Харуки, поэт).

## Введение

В 1992 г. Дм. Коваленин (1966–) опубликовал перевод сборника стихов выдающейся японской поэтессы Тавара Мати (1962–) «Именины салата» (サラダ記念日). Его тексты интересны с точки зрения теории перевода, так как в них трудная задача трансформации ритмически организованного текста *танка* (31 мора) в поэтический текст на русском языке решается с применением смелых и оригинальных переводческих решений. В этой небольшой заметке мы ставим перед собой задачу выявить новаторские черты поэтических текстов Тавара Мати, а также некоторые особенности переводов Дм. Коваленина. Материалом для анализа стали электронная версия книги Тавара Мати «Именины салата» от 30 ноября 2010 г. и переводы названного сборника стихов, представленные на сайте «Виртуальные суси»<sup>1</sup>. Переводчик указывает, что использовал текст издательства «Коданся», опубликованный в 1987 г.

Дм. Коваленин в своем очерке о поэзии Тавара Мати, предшествующем сборнику переводов «Именин салата», на фоне истории эстетических категорий японской художественной традиции показал глубокую связь *танка* Тавара Мати с многовековой культурой поэтического слова в Японии. О сложности перевода японской поэзии на русский язык Дм. Коваленин пишет так: «Старейшая ... "болезнь" обычного японо-русского перевода – невыносимое многословие, и это естественно: ведь имеет место не столько перевод смысла слов (что более привычно между европейскими языками), сколько – *перенос* образа в другую, изначально чуждую ему систему. Перенос туда, где он и не мог бы появиться на свет

естественным путем, когда бы за это дело намеренно не взялся человек»<sup>2</sup>.

И далее: «Поэтому совершенно намеренно переводы стихов этой книги выполнены не в обычных традициях перевода *танка* на русский язык, а так, как ощутил поэтику автора сам переводчик. По его мнению, слова русского языка даже визуально слишком "тяжелы" для того, чтобы строить перевод по "классической" схеме из пяти строк. В попытке сохранить и на русском особенности языка самой Тавара Мати родилась неизбежность сжатия "обрусевших" фраз до трех-, от силы – четырехстрочной формы»<sup>3</sup>.

Заметим для начала, что и в переводах поэзии с одного индоевропейского языка на другой никак нельзя ограничиться «переводом смысла слов» и что жанр «короткой песни» *танка* давно известен европейской поэтической традиции. Важнейшие традиционные формы японского стиха – *хайку* и *танка*, пришли в европейскую культуру еще в конце XIX века, вызвав в первые десятилетия XX века «волну подражаний и стилизаций»<sup>4</sup>. В России составлением пятистиший в подражание японскому жанру *танка* занимались такие корифеи русского символизма, как В.Я. Брюсов (1873 – 1924) и К.Д. Бальмонт (1867 – 1942), во Франции в начале XX века издавались специальные журналы и проводились конкурсы сочинения *хайку*, в которых участвовали сотни людей<sup>5</sup>.

Книга «Именины салата» была впервые опубликована в 1987 г. вскоре после присуждения М. Тавара видной литературной премии издательского дома Кадокава (角川短歌賞) за сборник стихов «Утро в августе» (「八月の朝」), который и стал первой частью поэтического сборника «Именины салата». Эта книга состоит из 15-ти разделов, содержащих в себе 434 произведения в жанре *танка*. В год издания книги было продано более трех миллионов экземпляров. Появились ТВ-программы, посвященные сочинению *танка*, участницей которых стала Тавара Мати. Стали публиковаться многочисленные подражания и пародии, например, «Именины мужского салата» 『男たちのサラダ記念日』 или «Именины брентного тела» 『カラダ記念日』 Цуцуи Ясутака (筒井康隆). На основе 12 песен сборника композитор Хаяси Хикару (林光) сочинил хорал «Комедия инсалата» 『コメディ・インサラータ』<sup>6</sup>. Таким образом, общественный резонанс, произведенный сборником стихов молодой учительницы был невероятно велик. Тавара Мати стала медийной персоной. В марте 1989 г. она оставила работу в школе и стала профессиональной писательницей. Кроме многочисленных эссе, книг по теории и истории *танка*, а также переводов с английского было опубликовано около полутора десятков поэтических сборников, последний из которых «Размер будущего» (未来のサイズ) вышел в свет в конце сентября 2020 г. Тавара Мати попробовала себя и в прозе,

опубликовав в 2004 году роман «Треугольник» (トリアングル 中央公論新社), снялась в художественном и нескольких ТВ-фильмах; в последние два десятилетия получила пять авторитетных литературных премий<sup>7</sup>.

Символично, что книга «Именины салата», принесшая Тавара Мати известность и сделавшая ее одним из «идолов» японской популярной культуры, была опубликована в год 25-летия поэтессы и что Дм. Коваленин, судя по содержанию его очерка, занимался переводами сборника «Именины салата» в 1991 году, то есть, когда ему тоже было 25 лет. Как видим, и автор оригинала, и переводчик во время создания своих произведений находились в пике молодости и в начале своего творческого пути. На наш взгляд, это и стало одним из важных факторов, способствовавших исключительному новаторству, смелости и оригинальности их художественного поиска. Со времени публикации первого большого поэтического сборника Тавара Мати прошло более тридцати лет, но эта книга до сих пор не теряет актуальности и привлекательности.

## 1. Новаторство Тавара Мати

Как отмечает Дм. Коваленин в вышеупомянутом очерке, поэтесса Тавара Мати неразрывно связана с многовековой традицией жанра *танка* (短歌). Поэтические тексты Тавара Мати соответствуют эквисиллабической системе 5-7-5-7-7 и в полной мере основываются на таких фундаментальных эстетических категориях японской поэзии, как интуитивное постижение сокровенных тайн жизни – *ю-гэн* (幽玄), непритязательная красота обыденности – *ваби* (侘), способность художественного творчества через эстетическое переживание передать человеку нечто большее, чем то, что содержится непосредственно в тексте произведения – *ёдзё* (余情). Японский литературовед Фурухаси Нобуёси 古橋信孝 (1943–) обнаружил в стихах Тавара Мати даже характерные для поэтической культуры *танка* устойчивые эпитеты – *макура-котоба* (枕詞), используемые, правда, весьма специфически<sup>8</sup>.

Известный японский лингвист Оно Сусуму 大野晋 (1919–2008) в беседе с М. Тавара заметил, что ее *танка* – это «традиционные женские песни» (伝統的な女の人の歌), восходящие к поэтическому сборнику 古今集 и что ее творчество роднит с классической японской поэзией (представленной, например, в известном сборнике 新古今集) обилие стихотворений, заканчивающихся субстантивами<sup>9</sup>. По мнению С. Оно, такое завершение стиха способствует возникновению «избыточного чувства» (余情), ведущего читателя через эмоциональную сферу его личности к интуитивному постижению того, что изначально не было представлено в тексте стихотворения<sup>10</sup>. В вышеупомянутой беседе с С. Оно Тавара Мати рассказала о том, что ее *танка*



создаются не за письменным столом, а возникают как наблюдения над различными жизненными ситуациями, подобно дневнику, фиксируя то, что происходит с ней в действительности<sup>1 1</sup>. Как видим, нет оснований сомневаться в глубокой связи *танка* М. Тавара с традициями японской поэзии. В то же время *танка* М. Тавара стали объектом общественного внимания и провокативным культурным артефактом, оказавшим большое влияние на развитие поэтического творчества японцев, именно благодаря своему новаторству. Посмотрим, в чем оно состояло.

Прежде всего, вероятно, следует назвать торжество устно-разговорного стиля, преобладающего в стихах М. Тавара над характерным для поэтического жанра *танка* использованием средневекового литературного языка *бунго*. Конечно, с одной стороны, формы разговорного языка и раньше использовались в японской поэзии, начиная с Исикава Такубоку 石川啄木 (1886—1912). С другой стороны, и Тавара Мати не отказалась полностью от использования *бунго*. Однако, вероятно, следует говорить об элементах *бунго* в новом поэтическом дискурсе, основу которого составил современный разговорный язык *ко-го* (口語). Причем, Тавара Мати не просто сделала большой шаг на пути осуществления в поэзии принципа «единства речи и письма» (言文一致), она внесла в японскую поэзию реальный разговорный стиль своего поколения, а именно – молодого поколения японцев 1980-х гг.

Упоминавшийся выше японский языковед С. Оно в беседе с М. Тавара заметил, что в ее «Именинах салата» содержится около 500 западных заимствований (*катаканаго*), использование которых в текстах *танка* считалось противоречащим традиции японской поэзии, изначально ориентированной на исконно японскую лексику – *ваго*<sup>1 2</sup>. Частотные западные заимствования – サラダ、バーゲン、バレンタイン、コンタクトレンズ、セーター и прочие – самым естественным образом употребляются в текстах М. Тавара, например:

- 1) カニサラダのアスパラガスをよけていることも今夜の発見である (И то, что ты избегаешь есть спаржу из крабового салата – это тоже моё сегодняшнее открытие);
- 2) 思い出はミックスベジタブルのよう けれど解凍してはいけない (Воспоминания – как овощная смесь, но они не поддаются размораживанию);
- 3) 「嫁さんになれよ」だなんてカンチューハイ二本で言っちゃっていいの (Да можно ли сказать «Выходи за меня» – после двух банок коктейля тухай?).

Интересно, что последний пример и подвергался критике, и вызывал восхищение как символ лексического новаторства М. Тавара. Фраза 「嫁さんになれよ」 – «Будь моей женой» – являет собой пример использования в поэзии естественной обиходной речи, которая также в изобилии представлена в *танка* М.

Тавара, например:

- 4) 「冬の海さわってくるね」と歩きだす君の視線をもてあます浜 (Берег, впавший в недоумение от твоего взгляда, когда ты направился к морю со словами – «Пойду, попробую зимнюю воду»);
- 5) 「おまえオレに言いたいことがあるだろう」決めつけられてそんな気もする («Кажется, ты что-то хочешь мне сказать!» – Поскольку ты так решил, и мне так кажется);
- 6) 「この味がいいね」と君が言ったから七月六日はサラダ記念日 (Ты воскликнул: «Вкуснятина-то какая!», и теперь шестое июля – день рождения салата).

В своем очерке о поэзии Тавара Мати вышеупомянутый литературовед Н. Фурухаси видит новаторство поэтессы в том, что ее *танка* могут быть прочитаны как сюжетно связанные фрагменты описания определенной жизненной ситуации, в которой находится лирическая героиня стихов М. Тавара. Например, поэтический цикл «Едем любоваться морем» (海を見に行く) он интерпретирует как описанную в поэтических зарисовках любовную историю молодой женщины, вступившей в отношения с женатым мужчиной, который значительно старше ее по возрасту<sup>13</sup> (Ср. характеристику своих произведений М. Тавара как дневниковых записей, а также вышеупомянутый роман «Треугольник»). Историей непростых отношений лирической героини сборника с возлюбленным он считает и «Именины салата»<sup>14</sup>. В таком контексте, например, раздел книги «Школа Хасимото» (橋本高等学校) прочитывается как наблюдения над развитием идентичности лирической героини поэтического сборника. В общении со школьниками она осознает себя учителем и принимает эту идентичность<sup>15</sup>.

Своеобразие *танка* Тавара Мати Н. Фурухаси видит в том, что в них фиксируются движения сознания и души поэтессы, которые обычный человек либо вообще не замечает, либо сразу забывает<sup>16</sup>. А притягательность «Именин салата» для массового читателя, по его мнению, обусловлена тем, что лирическая героиня сборника предстает перед читателем во время своего взросления, а переходный возраст интересен для всех поколений читателей и особенно актуален для молодых, жаждущих свободы и самостоятельности, живущих чувствами и потому склонных интересоваться душевными движениями и эмоциональными переживаниями других людей. Особенность стихов Тавара Мати вышеупомянутый Н. Фурухаси видит также в том, что они дают читателям возможность почувствовать самые тонкие экзистенциальные переживания героини, например, одиночество и печаль, нередко испытываемые человеком в период взросления<sup>17</sup>. Н. Фурухаси отмечает также, что Тавара Мати избегает логического осмысления жизни, искусно создает

каламбур (типа サラダ記念日) и мастерски передает «печаль обыденности» (日常生活に訪れる哀愁). Это и придает ее произведениям свежесть и привлекательность<sup>18</sup>.

Молодой и многообещающий японский поэт Ямада Ватару (山田航 1983—) отметил новации М. Тавара в композиционной форме стиха. Поскольку М. Тавара записывает свои стихи без традиционного деления на пять строк, последние семь силлабем (мор) во многих случаях не могут быть записаны отдельной строкой, как этого требует структура *танка*, поскольку слишком прочно связаны с предыдущим текстом формально-грамматически. Речь в первую очередь идет о случаях типа 捨てるかもしれぬ写真を何枚も真面目に撮っている九十九里 (Может и не буду хранить снимки, но не могу оторваться от камеры на взморье Кудзюкури). Последние семь силлабем (мор) *танка* начинаются с вспомогательного глагола *иру*, и не могут существовать отдельно от предыдущих семи, что является отклонением от традиции<sup>19</sup>. Заметим попутно, что в приведенном примере не предназначена для отдельной записи и вторая строка *танка*, так как при ее выделении (しれぬしゃしんを) пришлось бы разорвать функционально и семантически единое словосочетание かもしれぬ, входящее в одну синтаксему с глаголом 捨てる (выбрасывать).

Книгу «Именины салата» встретили не только благодарные почитатели таланта Тавара Мати, но и шквал жесткой критики. Причем с двух сторон. Одни ругали М. Тавара за вульгаризацию складывавшегося веками поэтического жанра, другие укоряли поэтессу в недостаточной радикальности в реформировании поэтики *танка*. Известный мастер *танка* Окаи Такаси 岡井 隆 (1928—) во время обсуждения конкурсного сборника Тавара Мати «Утро в августе» замечил, что использование фраз вроде «жарю омлет с привкусом слез» (涙の味のオムレツを焼く) годится разве что для эстрадной песни, а «баночный тюхай» (缶チューハイ) абсолютно неуместен в поэзии *танка*<sup>20</sup>. Многие представители сообществ традиционной поэзии (歌壇) оценивали творчество Тавара Мати негативно, называя ее произведения легкомысленными копиями *танка* (軽薄なコピー), порожденными коммерциализмом и полным отсутствием профессионализма<sup>21</sup>. С другой стороны Тавара Мати критиковали за то, что она, привнеся в *танка* современный разговорный стиль, не смогла полностью отказаться от литературного языка *бунго*<sup>22</sup>.

Как бы то ни было, сборник «Именины салата» произвел переворот в области искусства составления *танка*, обогатил его новыми идеями, открытиями в области языка и стиля и, несомненно, стал большим событием культурной жизни Японии конца 1980-х гг.

## II. Некоторые особенности переводов Дм. Коваленина

Как говорилось выше, японские пятистишия в отечественной литературной

традиции принято переводить в соответствии с делением оригинала на поэтические строки, ср., например, песню Сарумару Даю 猿丸大夫 из сборника «Сто поэтов – сто песен» (百人一首) :

奥山に	<i>Окуяма ни</i>	Далеко в горах
紅葉踏みわけ	<i>момидзи фумивакэ</i>	На опавших листьях оступаясь
鳴く鹿の	<i>наку сика но</i>	Стонет олень
声きく時ぞ	<i>коэ кикү токи дзо</i>	Слышу плач его и заболеваю
秋は悲しき	<i>аки ва канасики</i>	Осенней грустью

Как отмечалось выше, Дм. Коваленин отказался от такого строгого следования структуре японского стиха. Тем более, что Тавара Мати изначально записывала свои *танка* одной строкой, не выделяя специально отдельные структурные части стихотворения. Издатели последнего сборника стихов Тавара Мати – «Размер будущего», вышедшего в 2020 году, украсили обложку сборника стихами поэтессы, выстроенными в соответствии с традицией составления *танка*. Любопытно, что пять строк присутствуют лишь в четырех *танка* из пятнадцати. В остальных случаях имеются четыре строки или даже три, то есть именно столько, сколько интуитивно использовал в русском переводе Дм. Коваленин. Ср.:

制服は未来のサイズ	Школьная форма навыврост
入学のどの子も	И каждый
どの子も	Каждый первоклашка
未来着ている	Будто в грядущее одет

相部屋の感想聞けば	Как говорят в соседней комнате
「鼻くそほじれないんだ。」	«Сопли не выковыриваются.
鼻くそたまる」	Сопли накапливаются»

手伝ってくれる	Помогает мне нынче
息子がいることの	Сын мой рядом со мною
幸せ包む	Счастье обертываем
餃子の時間	Вместе лепим пельмени

Первое, что бросается в глаза при чтении «Именин салата» в переводах Дм. Коваленина – это современность, лаконичность, богатство и разнообразие русского языка, смелые переводческие решения, а также стильные с безупречным вкусом сформулированные названия разделов книги, ср.: Корабль-Лето, Игра в Ожидание, Сумерки в Переулках и т.д. Стремление к краткости сближает переводы Дм. Коваленина по форме с русскими переводами японских трехстиший *хайку*. В силу

большого различия грамматического строя русского и японского языков в процессе перевода неизбежно возникают самые разнообразные лексические и грамматические трансформации. Стихов, где обнаруживается почти пословное соответствие переводного текста с оригиналом немного. В таких случаях чаще используется четырехстрочный перевод, хотя может быть и трехстрочный, например:

- 1) 吾をさらいエンジンかけた八月の朝をあなたは覚えているか

Помнишь ли ты  
это утро однажды в августе  
когда ты завел мотор  
и умчал меня прочь?

- 2) 泣いている我に驚く我もいて 恋は静かに終わろうとする

Внутри меня плачущей  
другая я - поражается  
Как тихо  
подходит любовь к концу

- 3) この曲と決めて海岸沿いの道をとばす君なり「ホテルカリフォルニア」

С той же самою песней  
ты несешься по дороге вдоль берега:  
"Отель Калифорния"...

В первом примере японский текст последовательно воспроизводится, начиная с последней строфы и заканчивая первой. Трансформации касаются преимущественно порядка слов, который принципиально отличается в русском и японском языках. Добавлено слово «однажды», усиливающее драматичность описываемой ситуации. Во втором примере имеет место только одна существенная грамматическая трансформация – глагольное определение 驚く превращается в сказуемое («другая я – поражается»), в результате чего финальная часть *танка* 恋は静かに終わろうとする связывается с инициальной не только по смыслу, но и формально-грамматически, превращаясь в придаточное предложение. В третьем примере последовательность строк перевода соответствует оригиналу, однако фраза この曲と決めて海岸沿いの道をとばす君なり претерпевает существенные грамматические трансформации: предложение с именным сказуемым и распространенным определением к нему превращается в двусоставное предложение с глагольным сказуемым.

В полном соответствии с заявленным кредо Дм. Коваленин решительно борется с «невыносимым многословием» «"обрусевших" фраз». Под «"обрусевшими"

фразами», вероятно, имеется в виду подстрочный или пословный перевод, с которого обычно и начинается прочтение текста оригинала. Приведем примеры:

- 4) 陽のあたる壁にもたれて座りおりの平行線の吾と君の足

На залитой солнцем стене

Ног

твоих – и моих

параллельные линии

- 5) 砂浜のランチついに手つかずの卵サンドが気になっている

Завтрак у моря:

Сэндвичи с яйцом,

что так и остались

нетронуты.

- 6) 沈黙ののちの言葉を選びおる君のためらいを楽しんでおり

О, твое милое замешательство

в поисках нужного слова,

чтоб разорвать тишину...

В четвертом примере фраза 陽のあたる壁にもたれて座りおり «Сидим, облокотившись на стену, обращенную к солнцу» в тексте перевода сокращается до распространенного обстоятельства места «На залитой солнцем стене», довольно далеко уходя от оригинала. Перевод становится более абстрактным и дает простор для домысливания того, что могли делать влюбленные, чтобы тени их ног параллельными линиями высветились на стене. В пятом примере фраза 手つかずの卵サンドが気になっている «Сэндвичи с яйцом *переживают*, что так и остались нетронутыми» потеряла сказуемое, в результате чего у читателя расширился спектр вариаций для построения «когнитивной модели ситуации» (Т. Ван Дейк), однако была утрачена оригинальность мысли (шутка, острота) лирической героини *танка*. В шестом примере 沈黙ののちの言葉を選びおる君のためらいを楽しんでおり (*Наслаждаюсь* твоим замешательством, когда ты подыскиваешь слово после затянувшейся паузы) опять элиминировано сказуемое 楽しんでおり «Наслаждаюсь». В результате в переводе появляется отсутствовавшее в оригинале именное восклицание «О, твоё замешательство!», повышающее выразительность речи и придающее всему стихотворению большую эмоциональность и многозначность. Элиминируя глагольные сказуемые оригинала, Дм. Коваленин сознательно или бессознательно приближает *танка* Тавара Мати по стилю к японским трехстишьям *хайку*, лаконичность которых (17 силлабем на все стихотворение!) является основой их суггестивности. Краткость делает текст перевода более выразительным,

наполняет его эстетикой недосказанности.

Следует заметить, что в переводе Дм. Коваленина имеются и обратные случаи, когда именная фраза заменяется глагольной, например:

7) 四百円にて吾のものになりたるを知らん顔して咲くバラの花

Словно бы и не зная о том

что всего за 400 иен они стали моими –

Распускаются розы

Использование сухой глагольной фразы «Распускаются розы» в этом стихотворении ведет к потере ироничности, которую можно было бы передать бы при сохранении именного строения *танка*. Ср.: «Ох, уж эти цветущие розы! Им как бы и дела нет до того, что за четыреста иен они уже стали моими».

В некоторых случаях стремление к эффектному лаконичному и экспрессивному выражению уводит Дм. Коваленина так далеко от текста оригинала, что полученную версию уже трудно назвать переводом, адекватно передающим содержание и художественные особенности *танка* Тавара Мати. Скорее это уже авторское прочтение исходного японского оригинала, например:

8) 空の青海のあおさのその間（あわい）サーフボードの君をみつめる

В синеве небесно-морской

Лепесток твоей доски на волнах

взглядом ищу

В оригинале нет ни метафорического употребления слова «лепесток», ни волн, и «ищет взглядом» лирическая героиня не доску для серфинга, которую почти и не видно-то в воде, а самого возлюбленного, который плывет на этой доске. Не случайно иероглифу 間 добавлено знаками *фуригана* слово あわい – «нечетко очертанный, плохо видимый»: 淡いサーフボードの君を見つめる «Ищу тебя взглядом на едва различимой доске». В следующем примере переводчика подводит стремление к сжатию русского текста за счет использования многозначного слова:

9) また電話しろと言って受話器置く君に今すぐ電話をしたい

"Звони мне!"

бросаешь ты вместе с трубкой –

и мне хочется тут же звонить тебе

Здесь, по всей вероятности, имеет место неудачная попытка употребить глагол «бросать» одновременно в двух значениях – 1) бросать слова, то есть говорить, и 2) бросать трубку, то есть возвращать ее на рычаг телефона. Это приводит к тому, что мужской персонаж, представленный в *танка*, выглядит крайне эксцентричным, и возникает сомнение по поводу того, что лирическая героиня стихотворения сразу

после окончания разговора снова захочет звонить такому грубияну. Разумеется, ничего подобного в оригинале нет. А есть неожиданное осознание лирической героиней стиха собственных чувств после приятного разговора с любимым: «Звони мне», – говоришь ты, вешая трубку, и мне сразу же хочется снова тебе позвонить».

В других случаях проблемой представляется излишняя доместикация (domestication) перевода, например:

10) 君を待つ土曜日なりき 待つという時間を食べて女は生きる

Суббота,

и снова я жду тебя...

Ожидания хлеб,

каким жива только женщина.

11) 思い出はミックスベジタブルのよう けれど解凍してはいけない

Воспоминания –

как винегрет:

"Хранить в замороженном виде".

В примере 10), на первый взгляд, перевод получился, однако «хлеб» – не самая привычная и желанная еда для многих японцев. Очевидно, что здесь японский текст интерпретируется при помощи архетипов иной – европейской культуры. В примере 11) переводчик увлекся заменой «овощной смеси» из оригинала на близкий русскоязычной публике «винегрет». Получилась красивая ассоциация, адекватно передающая идею *танка* носителям русской культуры. Однако, с одной стороны, винегрет японцы не знают, а с другой стороны, авторское 解凍してはいけない «разморозить невозможно» пришлось заменить на «Хранить в замороженном виде» (и это при том, что винегрет не замораживают).

Иногда перевод уходит так далеко от оригинала, что превращается в некоторое подобное пародии на тему стихотворения Тавара Мати, например:

12) 卵二つ真剣勝負で茹でている ネーブルにおう日曜の朝

Завтрак стал поединком:

Пара яиц сварилась –

и пара юнцов

сгубила воскресное утро.

Здесь переводчик увлекся обыгрыванием китаизма 真剣勝負 («настоящий поединок», «серьезная игра»), совсем проигнорировав финальный фрагмент *танка* ネーブルにおう日曜の朝: «Два яйца без всякой жалости отправляю в кипяток – пахнущее апельсинами воскресное утро».

Из-за ограниченности формата статьи мы коснулись здесь лишь нескольких



фрагментов поэтического сборника Тавара Мати в переводах Дм. Коваленина, концентрируя свое внимание преимущественно на наиболее очевидных и бросающихся в глаза проблемах. Отдельную тему может составить анализ оригинальных находок переводчика, которых тоже, разумеется, немало и которые заслуживают отдельного рассмотрения.

## Заключение

После «Именин салата» Тавара Мати выпустила в свет еще пять больших поэтических сборников, каждый из которых содержит немало оригинальных и новаторских *танка*, однако ни один из них не достиг уровня сенсационной популярности ее первой легендарной книги. Именно «Именины салата» стали эпохальным произведением, раскрывшим новые возможности такого жанра японской поэзии, каким является *танка*. А Дм. Коваленин оказался тем тонким и внимательным ценителем новинок японской литературы, который первым познакомил русскоязычную публику с этим шедевром японской поэзии.

Поэтический сборник «Именины салата» появился на свет более тридцати лет назад. За прошедшие годы Тавара Мати, опубликовала много других оригинальных произведений, которые, несомненно, также заслуживают глубокого изучения и переводов на русский язык.

---

<sup>1</sup> <https://www.susi.ru/salat1.html> (Дата обращения: 14 апр. 2021 г.)

<sup>2</sup> <https://www.susi.ru/salat1.html> (Дата обращения: 7 апр. 2021 г.)

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Долин, Александр. История новой японской поэзии в очерках и литературных портретах (24) // Окно в Японию [http://ru-jp.org/dolin\\_24.htm](http://ru-jp.org/dolin_24.htm) (Дата обращения: 7 апр. 2021 г.)

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> <https://ja.wikipedia.org/wiki/サラダ記念日> (Дата обращения: 10 апр. 2021 г.)

<sup>7</sup> <https://ja.wikipedia.org/wiki/俵万智> (Дата обращения: 11 апр. 2021 г.)

<sup>8</sup> 古橋信孝 吉本ばななと俵万智 筑摩書房 東京 1990, p. 37.

<sup>9</sup> 俵万智 史上最強の三十一文字『サラダ日記 30 周年記念』文藝別冊・総特集河出書房、東京 2017, p. 217.

<sup>10</sup> 同上

<sup>11</sup> 同上, p. 219.

<sup>12</sup> 俵万智 史上最強の三十一文字『サラダ日記 30 周年記念』文藝別冊・総特集 河出書房 東京 2017, p. 214.

<sup>13</sup> 古橋信孝 吉本ばななと俵万智 筑摩書房 東京 1990, p. 12-18.

<sup>14</sup> 同上, p. 30-36.

<sup>15</sup> 同上, p. 35-36.

<sup>16</sup> 同上, p. 36.

<sup>17</sup> 同上, p. 26-27.

<sup>18</sup> 同上, p. 175-179.

<sup>19</sup> 俵万智 史上最強の三十一文字『サラダ日記 30 周年記念』文藝別冊・総特集 河出書房 東京 2017, p. 133.

<sup>20</sup> 同上, p. 90.

<sup>21</sup> 同上, p. 95.

<sup>22</sup> 同上, p. 135.

# 「グロテスク」の詩集 ——セーヴ『デリー』（1544）における縁飾りについて<sup>1</sup>——

林 千宏

16 世紀フランスの詩人モーリス・セーヴ（Maurice Scève, 1500?-1560?）の図像入り 10 行詩集『デリー 至高なる美德の対象』（*Délie objet de plus haulte vertu*）には同時代の主な版が 2 種類ある。1544 年にリヨンの出版者スュルピス・サボン（Sulpice Sabon）から発表された版、そして 1564 年にパリの出版者ニコラ・デュ・シュマン（Nicolas du Chemin）から発表された版である<sup>2</sup>。セーヴ自身は 1560 年頃に没していることから、1564 年版にどの程度関わっていたのか不明である。実際にこの二つの版は書物としての構成が大きく異なり、読者はその違いに戸惑うことになる。

まず 44 年版と 64 年版では判型が異なる。44 年版が八折判であるのに対し、64 年版では十六折判である。おそらくはこの判型の違いによるものであろう、44 年版では文字がローマン体で印刷され、1 ページに 10 行詩が 2 篇と半分（5 行）含まれ、図像を含むページでは図像一つに 10 行詩が 1 篇と半分含まれるのに対し、64 年版では文字はイタリック体で 1 ページに 10 行詩が 2 篇、図像を含むページでは図像一つに 10 行詩が 1 篇のみという構成になっている。これらの違いによって、図像が挿入される位置も異なってくる。44 年版では 4 ページ毎に、見開き右ページの上段に図像が挿入されるのに対し、64 年版では図像が見開き右下に置かれる場合には 5 ページ毎に、左下に置かれる場合にも 5 ページ毎に見開きページの下段の左右に図像が交互に現れることになる。この構成の変化が読者に与える影響は決して小さくない。というのも図像に付されたドヴィーズ（銘）の多くが次に続く 10 行詩の結末部に組み込まれているため、44 年版の配置では図像と続く 10 行詩の結びつきが明らかであるのに対し、64 年版では図像と続く詩が同じページにはおかれず切り離されてしまうのだ。

<sup>1</sup> 本論考は JSPS 科研費 JP18K12342 の助成を受けたものである。

<sup>2</sup> 本論考で使用するテキストは、Maurice Scève, *Délie, objet de plus haulte vertu*, Lyon, chez Sulpice Sabon, pour Antoine Constantin, 1544(フランス国立図書館所蔵 RES-YE-1746)。そして、Maurice Scève, *Délie, objet de plus haulte vertu*, Paris, Nicolas du Chemin pour Vincent Norment & Jeanne Bruneau, 1564(フランス国立図書館所蔵 Rés. Ye-1661)。ともに Gallica 参照。また現代の批評校訂版として、Maurice Scève, *DELIE OBJET DE PLUS HAULTE VERTU*, tome I & II, édition critique par Gérard Defaux, 2004。Maurice Scève, *Délie objet de la plus haute vertu*, édition présentée, établie et annotée par Françoise Charpentier, Paris, Gallimard, 1984。Maurice Scève, *Délie objet de la plus haute vertu*, édition critique établie, présentée et annotée par Françoise Joukovsky, mise à jour bibliographique par François Roudaut, 2012。を使用。



『デリー』（1544）p. 6-7.



『デリー』（1564）p. 2-3<sup>3</sup>.

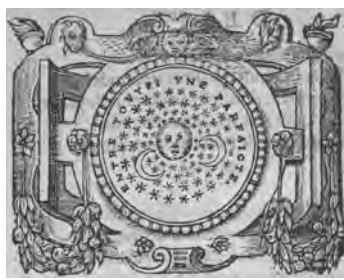
またこの判型の違いにより作品中に挿入される図像が完全に新しいものになっている<sup>4</sup>。この図像の違いが二つの版の大きな違いを生み出している主な原因の一つであることは間違いない。そこで、本論ではこの図像とりわけセーヴの一層の配慮が感じられる 44 年版の図像と縁飾りについて検討していきたい。そもそも『デリー』は多様な解釈を生み出すべく周到に構成されているが、その構成において図像、特にその縁飾りはどのような役割を果たし、またどのような思潮のもとに造形されているのだろうか。

まず両者の図像を見比べるなら、その数や内容そして挿入される箇所や順は基本的に同じだが、64 年版の木版画は新たに彫られたものだ。そのため図像の形状が異なる。44 年版では図像の形状は 6 種類あり<sup>5</sup>、横長長方形、真円形、菱形、横長楕円形、正三角形、縦長楕円形が順番に現れる構成だが<sup>6</sup>、64 年版ではすべてが正方形に近い横長長方形になっている。

#### 44 年版『デリー』



エンブレム 1.  
「女性と一角獣」



エンブレム 2.  
「二つの三日月を持つ月」



エンブレム 3.  
「ランプと偶像」

<sup>3</sup> 言うまでもなく、64 年版の方が小さい（44 年版のおよそ半分の大きさ）が、ここでは誌面の都合により縮尺を変えてほぼ同じ大きさで提示している。

<sup>4</sup> この図像を収録している批評校正版は以下の版である。Maurice Scève, *Délie Objet de plus haute vertu*, édition de Françoise Charpentier, Paris, Gallimard, 1984.

<sup>5</sup> なぜ 6 種類かという点に関し技術的な理由としては、八折本の場合、一枚の紙の同じ面に 8 ページ印刷することになり、それらのページに挿入しうる図像の数が 6 つとなることから、このそれぞれの図像の形状が異なるようにしたものとも考えられる。

<sup>6</sup> だが途中、127 ページ 31 番目の図像「蝶と蝟燭」以降で図像の形状の順番が乱れ始める。



エンブレム 4.  
「男と牛」



エンブレム 5.  
「角灯」

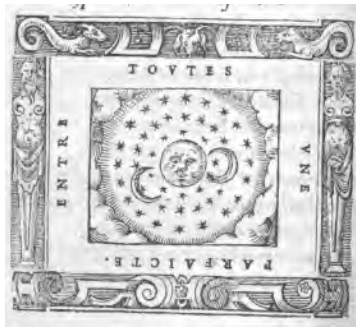


エンブレム 6.  
「蠟燭と太陽」

#### 64 年版『デリー』



エンブレム 1.  
「女性と一角獣」



エンブレム 2.  
「二つの三日月を持つ月」



エンブレム 3.  
「ランプと偶像」



エンブレム 4.  
「男と牛」



エンブレム 5.  
「角灯」



エンブレム 6.  
「蠟燭と太陽」

44 年版『デリー』の図像は、中心の図像と縁飾りの版木が取り外しできるようになっていることが見て取れ、中心の図像と縁飾りの組み合わせによって一つの図像をなしている。さらに 6 種類の図像の形状のうち最後に現れる縦長楕円形を除いて、他 5 種類の図像の形状それぞれにつき 3 種類の縁飾りがあり、いずれも巻革模様とグロテスク模様を中心としたもので、そこに花綱や怪人面や柱が組み合わされているのだ。

一方で 64 年版をみると、縁飾りの種類は 6 種類あり、やはり巻革模様とグロテスク模様が中心となっているが、すべて長方形で上下左右の縁飾りがそれぞれ独立している。そして印刷のたびに図像の周りにこの縁飾りの版木を四個配置していったことは、時折版木

の上下の模様が入れ替わっていることから明らかだ<sup>7</sup>。いずれにしても 44 年版の縁飾りとはその多様性と発展性において大きく異なっている。

また二つの版の違いはドヴィーズ（銘）の配置にも表れる。44 年版ではドヴィーズの配置は図像によって異なり、またドヴィーズと図像は地続きになって、図像と文字の配置も周到に考慮されていることが見て取れるのに対し、64 年版では図像の縁、境界線の外側にドヴィーズが規則的に配置されている。

さらに注目したいのは、中心の図像の構図である。64 年版は 44 年版を踏襲しているものの、図像によって大きな違いがある。まず、多くの図像にみられる違いが、背景の有無である。44 年版の図像においては、一つのモチーフが描かれるとき、その背景は無地であることが多い<sup>8</sup>。だが 64 年版では多くの中心図像に景色が描かれている。また人物の服装や、構図の変更、また例えばオルフェウスを描いた図像ではオルフェウスが持つ楽器が異なっている。この二つの版の違いは冒頭の肖像画についても指摘できる。44 年版では、左向きの肖像画であったのが、64 年版では右向きの肖像画となっており、縁飾りもまた大幅に変更されているのだ。



『デリー』(1544) エンブレム 20.  
「オルフェウス」



『デリー』(1564) エンブレム 20.  
「オルフェウス」

このように多くの点で違いがみられるが、これらの相違点の中で両者を比べたときの最も大きな変更はやはり図像の形状と縁飾りであろう。そもそも 44 年版の多様性に富んだ図像の形状と縁飾りにモデルはあるのだろうか。

ここで同時代に出版された多くの図像入り書物を見るなら、『デリー』にもっとも近いのが、エンブレム本である。ホラポッロの『ヒエログリフ集』やアルチャートの『エンブレム集』のみならず、当時多くのエンブレム本が出版された。これは図像にドヴィーズ（銘）が付され、さらにこれらと関連したテキストが同一ページ内に提示される、という形式の本であり、『デリー』も同様の構成を持つ。一方で、これらのエンブレム本であっても『デ

<sup>7</sup> 例えば十行詩 23 番の次におかれたエンブレム 3「ランプと偶像」の縁飾りは、その後使用される際には上下の版木が逆になっており、また十行詩 32 番の次におかれたエンブレム 4「男と牛」の縁飾りも、十行詩 149 番の後におかれたエンブレム 17「鳶と壁」に使用される時以降上下が逆転している。その他にも同様の例が複数見られる。

<sup>8</sup> 前掲のエンブレム 2～6 を参照。

リー』のように一つの書物中で図像が様々な形状で提示される例は、管見の限りでは少ない。あえて例を挙げるなら、当時大きな反響を得た『ヒュプネロートマキア・ポリフィリ』(以下『ポリフィロの夢』と表記)ではないか<sup>9</sup>。1499年にヴェネツィアの出版者アルド・マヌーツィオから発表され、フランスでは1546年にジャン・マルタン(Jean Martin)による翻訳がパリの出版者ジャック・ケルヴェ(Jacques Kerver)より発表されるこの本には、様々な形状の図像が含まれている。それらはエンブレム本とは異なり必ずしもすべての図像がページ内の特定の位置に提示されるという構成をとらず、図像の形状も一定ではない。様々な形の多くの図像がテキストと地続きで挿入されているのだ。

だが44年版『デリー』の図像の提示方法は、同時代のエンブレム本そして『ポリフィロの夢』のいずれとも違う。というのも図像の形状は様々とはいえ全部で6種類に限定され、また現れる順番もほぼ決まっているからだ。さらにそれぞれの図像の形状に組み合わせられる縁飾りも3種類までに限定され、縦長楕円形の図像に関して組み合わせられる縁飾りは1種類のみである。つまり、多様性を感じさせつつも決して無秩序ではなく、確固たる規則性が見られるのだ。



『ヒュプネロートマキア・ポリフィリ』(1499)

では6種類ある図像の形状は『デリー』独自のものであるかということ、必ずしもそうでもない。長方形、楕円形、真円形は比較的多くの書物にも見られるものだ。だが菱形そして正三角形の形状は『デリー』独自といえるほどに例は少ないのではないか。一方でこれらの形状の意味については、解釈が分かれるところだろう。楕円形や真円形は肖像画や同時代に流行していた古銭の形状とそのカタログの図像などを想起させるし<sup>10</sup>、研究者ディボルドのように例えばオルフェウスの図像に用いられたこの真円形がオルフェウスの技の完全性を表わすと解釈することも可能かもしれない<sup>11</sup>。三角形は、例えばキリスト教的象徴体系においては「三位一体」などの意味を見出すこともできるだろう。重要なことはこの変化する図像の形状によっても、読者の解釈の幅が広がることだ。

一方縁飾りについてはどうか。この縁飾りについて、ディボルドはその研究の中で詳しく描写しているが<sup>12</sup>、その存在意義や採用されている様式にはより大きな注意が払われるべきだろう。というのも同時代の図像を含む書物と比べても、非常に入念に造形され、また種類も多いからだ。そもそも同時代の『デリー』に影響を与えたであろう書物において、

<sup>9</sup> Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia, Aldo Manuzio, 1499(フランス国立図書館所蔵 RESERVE FOL-BL-1381). Gallica 参照。フランチェスコ・コロナ『ヒュプネロートマキア・ポリフィリ—全訳・ポリフィルス狂恋夢』大橋嘉之訳、八坂書房、2018。

<sup>10</sup> ジョン・カナリー『古代ローマの肖像 ルネサンスの古銭収集と芸術文化』桑木野幸司訳、白水社、2012。参照。

<sup>11</sup> Cf. Hélène Diebold, *Maurice Scève et la poésie de l'emblème*, Paris, Classique Garnier, 2011, p. 403.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 111-114.

縁飾りはどうなっているのだろうか。

『デリー』の源泉の一つとなったであろうアルチャートの『エンブレム集』を見ると、アルチャート自身が関与しなかったとされる 1531 年版には、いくつかの図像に縁飾りが見られるが、『デリー』に比べるとごく簡素なもので種類も少ない。この縁飾りはアルチャート自身が関わったとされる 1534 年版では無くなっている<sup>13</sup>。



アルチャート『エンブレム集』(1531), f. 6.



アルチャート『エンブレム集』(1534), p. 17.

一方、出版業者であり著述家でもあったジル・コロゼのエンブレム本『エカトングラフィ』(*Hécatomgraphie*, 1540) や、著述家ギヨーム・ド・ラ・ペリエールのエンブレム本『良い創意の劇場』(*Le Théâtre des bons engins*, 1539)<sup>14</sup>には縁飾りが見られる。この2冊はともにパリの出版者ドゥニ・ジャノ(Denis Janot)から発表されているが、これらの本では図像の周りをカルトゥーシュが取り囲んでおり、およそ8種類あるこのカルトゥーシュはそこにアモルや植物の葉が怪人面をなす模様、また動物と植物の異種融合の模様が置かれている。また『良い創意の劇場』のカルトゥーシュは『エカトングラフィ』にも流用されているのだ<sup>15</sup>。一方でディボルドによると、『デリー』の縁飾りは他の作品に流用されていない<sup>16</sup>。そうすると『デリー』の縁飾りの16種類という多さは当時の印刷本の中でも非常に手の込んだものであったと言えるだろう。

<sup>13</sup> それぞれ以下を参照。André Alciat, *Viri clarissimi D. Andree Alciati Iurisconsultiss. Mediol. Ad D. Chonradum Peutingerum Augustanum, Iurisconsultum Emblematum liber.*, Augsburg, H. Steiner, 1531(フランス国立図書館所蔵 Rés.-Z-2514).および André Alciat, *Emblematum Libellus*, Paris, Chrétien Wessel, 1534(フランス国立図書館所蔵 Rés. Z-2511-2513).いずれも Gallica 参照。

<sup>14</sup> Guillaume de la Perrière, *Le Théâtre des bons engins*, Paris, Denis Janot, 1539(フランス国立図書館所蔵 Rés.-Z-2556). Gilles Corrozet, *Hécatomgraphie*, Paris, Denis Janot, 1540(フランス国立図書館所蔵 Rés.-Z-2598). いずれも Gallica 参照。ただしこの『良い創意の劇場』の1536年版には図像は付されず、代わりにそれぞれの10行詩にタイトルが付されている(39年版にはタイトルは付されない)。36年版では見開きに4篇の10行詩が配置され、39年版は見開き左ページに図像一つ、右ページに10行詩一つという配置である。『エカトングラフィ』では、見開き左ページに図像とドヴィーズ、そして4行詩が縁飾り内に置かれ、右ページには8音節あるいは10音節の韻文が26行までの長さで収まっている。例えば1543年にジャック・ケルヴェから出版されたホラポッロの『ヒエログリフ集』や、1551年にジャン・ド・トゥルヌから出版されたクロード・パラダンの『英雄的ドヴィーズ集』においては類似の縁飾りは見られない。

<sup>15</sup> Cf. Diebold *op.cit.*, p. 56.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 59.



ジル・コロゼ『エカトングラフィー』（1540）



ギヨーム・ド・ラ・ペリエール『良い創意の劇場』（1539）

またこのドゥニ・ジャノの縁飾りと『デリー』の縁飾りを比べると、その違いが目につく。何よりドゥニ・ジャノの縁飾りがややもすると平板であるのに対して、『デリー』の縁飾りは陰影が多くつけられ、立体性がより強調され描かれているのだ。さらに、ページの外枠を成すのではなく、ページ内に挿入されていることも指摘したい。つまりこの縁飾りも含めて、一つの図像を成しているのだ<sup>17</sup>。

このことに関連して注目したいのは『デリー』冒頭に置かれ1ページを占めている詩人の肖像画である。書物に著者の肖像画を挿入することが一般的になったのはルネサンス期であり、とりわけ個人的な特徴を描いた肖像画が挿入される初期の例がセーヴとも親交のあったネオ・ラテン詩人ニコラ・ブルボン (Nicolas Bourbon) の1536年の作品<sup>18</sup>であることを考えるなら、1544年の『デリー』は初期の例の一つと言える。

ディボルドは『デリー』におけるこの肖像画の役割の一つとして、作品に自ら姿を現し、自らの「自我」（エゴ）を刻みつけることで、より個人的で親密な経験を歌っていることを表わしているのだとする。そしてこれは、続く数々の図像と同じように縁飾りにはめ込まれていることから想起されるのだ<sup>19</sup>。確かに作品中の図像と同様に豊かな縁飾りに囲まれることで、肖像画もまたそれら作品中の一連の図像の一つとして読者は眺めることになるだろう。



セーヴ『デリー』（1544）

<sup>17</sup> 例えばバルテルミー・アノーの訳によるアルチャート『エンブレム集』には、入念に作りこまれた縁飾りがすべてのページを飾るが、これはページの外枠を飾りその中に図像もテキストも含まれるため、図像とドヴィーズのみを囲む『デリー』の縁飾りとは性質が異なるといえる。Cf. André Alciat, *Emblemes d'Alciat, de nouveau translatez en françois vers juxte les latins, ordonnez en lieux communs, avec briefves expositions, & figures nouvelles appropriées aux derniers emblemes*, Lyon, G. Roville imprimé par M. Bonhomme, 1549.

<sup>18</sup> Cf. Daniel Maira, *Tysipone, la dixième muse, Formes éditoriales des canzonieri français (1544-1560)*, Genève, Droz, 2007, p. 230, note 36. ブルボンの作品とは以下を指す。Nicolas Bourbon, *Opusculum puerile ad pueros de moribus, sive paidagōgeion*, Lyon, Sébastien Gryphe, 1536.(フランス国立図書館蔵 Rés. Z-2503)

<sup>19</sup> Diebold, *op.cit.*, p. 101.



だが、この分析は中心に描かれた肖像画が『デリー』の作者モーリス・セーヴであることを前提としたものである。もちろん、同時代の人々にとってはこれが詩人モーリス・セーヴを表わしていたことは明らかなが<sup>20</sup>、この肖像画で注目すべきは、むしろその情報の乏しさではないか。というのも、他の詩人たちは月桂樹やミルテの冠、あるいはペンを手を持つなど自らの詩人としての属性を示す細部とともに描いたり、ドヴィーズやテキストを添えて提示していたからだ。それに対し、この『デリー』の肖像画で情報といえるのはその同時代の服装、さらに他の印刷本における肖像画と比べて相対的に現実を忠実に模写したように見えること、さらには肖像画の上に記されたイニシャルのみなのだ。セーヴは『デリー』に自らの名すら印刷していない。すると結果として数少ない情報源の一つが縁飾りとなってくる。実際にこの縁飾りが特別であるのは、その後に続くいずれの縁飾りとも異なり、ここだけに用いられていることから分かる。これは 64 年版『デリー』冒頭におかれた肖像画の上下の縁飾りが、続く図像と同じものを使っているのとは対照的である。44 年版『デリー』の校訂者ドゥフォーはこの縁飾り、とりわけ上部にはめ込まれた図像に注目する。そしてその炎の中から差し出された剣を持つ手の図像が、『デリー』の前年 1543 年にジュネーヴにてクレマン・マロによる『50 の詩篇』を発表した出版者ジャン・ジェラル（Jean Gérard）の扉ページのエンブレムを彷彿とさせることを指摘し、その源泉である聖書の該当箇所を挙げつつ、『50 の詩篇』との親近性や『デリー』のキリスト教的側面を指摘する<sup>21</sup>。だかこの縁飾りでは、中心の詩人の顔とほぼ同じ高さの左右には怪人面（mascaron）が二つ、左側は光が当たりその表情が良く見えるもの、右側は同一であることを想像させつつも影となり表情が見えにくいものが配置されていることに注目したい。怪人面はその語源からも分かる通り仮面が起源だが<sup>22</sup>、シャステルの言葉に従って、仮面が幻覚の本質的な象徴（エンブレム）と考えるなら<sup>23</sup>、この肖像画の解釈も変わってくるかもしれないからだ。すなわちこの肖像画自体が仮面である可能性、あるいは逆に仮面を外した真実の姿であるという可能性である。するとこの怪人面の縁飾り自体が肖像の真正さにあえて留保をつける働きがあるかもしれない。こうして『デリー』の縁飾りは冒頭の肖像画から既に読解の際により多くの意味を提示していると考えてもおかしくないだろう。

ちなみに『デリー』の縁飾りは、人物と動植物の混交されたモチーフの数々が巻草装飾や花綱と共に立体的に描かれ、この縁飾りだけで 16 種類あることは既に指摘した通りだが、ここに肖像画の縁飾りも加えると 17 種類もある。読者に対しては豊かな視覚的楽しみや多

<sup>20</sup> 例えば 1600 年頃に出版された Léonard Gaultier, *Pourtraictz de plusieurs hommes illustres qui ont flory en France depuis l'an 1500 jusques à present*, chez Jean le Clerc (フランス国立図書館 RESERVE FT6-QB-201 (172)). ではセーヴの名とともに 44 年版『デリー』の肖像を基に、左右逆転させた構図で新たに描かれたと思われる肖像がある。Gallica 参照。

<sup>21</sup> Scève, *op.cit.*, tome II, p. 12-13.

<sup>22</sup> André Chastel, *Fables, Formes, Figures, I*, Paris, Flammarion « Idées et Recherches », 1978, chap. 10 « Masque, Mascarade, Mascaron », p. 249. (アンドレ・シャステル『グロテスクの系譜』永澤峻訳、ちくま学芸文庫、2004、II「仮面、仮面行列、装飾用の怪人面」p. 187-210）。

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 256.

様性を感じさせるこの縁飾りは 16 世紀を通じて急速に広まったものだ。この縁飾りへの直接的な影響ということを考えるなら、同時代のフランソワ一世のギャラリーを無視することはできないだろう。このギャラリーでは、額縁としての浮彫装飾のなかに長方形や楕円形の絵画がはめ込まれ、その絵画は豊かな神話的細部に満ちた物語絵で、額縁の浮彫、そしてそこにみられるフランソワ一世のエンブレムとともに、観る者にはこのギャラリーを作り上げた王の威光を十分に物語るものとなっている。絵画と額縁が一体となって効果をあげているのだ。



ロッソ：「象」フランソワ一世のギャラリー（フォンテーヌブロー城）<sup>24</sup>

ロッソ（Rosso Fiorentino）を中心として作り上げられたこのギャラリーが、同時代の芸術家たちに影響を及ぼすにあたっては、ロッソと共に働いた芸術家たちの手による銅版画などが大きな役割を果たしている<sup>25</sup>。このギャラリーの額縁に関して例えば、アントニオ・ファントウツィ（Antonio Fantuzzi）による銅版画では、ギャラリーの絵画部分とは別に、額縁部分のみの銅版画も発表しており、この銅版画では中心の絵画のかわりに風景画が挿入されて額縁が描かれている<sup>26</sup>。かなり忠実に再現されたこの額縁装飾は、ギャラリーでは浮彫装飾であったことをよく表すように立体感をもって描かれ、一見してグロテスク模様を想起させるものだ。実際に 16 世紀ヨーロッパにおいてグロテスク模様が流行を見たことはよく知られているが、フォンテーヌブロー派の様式とグロテスク模様の親近性に留保をつける研究者ゼルネの指摘は重要であろう。曰く、グロテスク模様とは多くの場合平面に描かれたモチーフであり、その描かれる平面への信頼に依拠しているため、モチーフの組み合わせはしばしば単なる並列となってしまう、また建築的細部も合理的ではないものとなってしまう、ということだ。言い換えるならグロテスク模様がしばしば 2 次元にとどまっているということであろう。一方でフォンテーヌブローのギャラリーでの額縁

<sup>24</sup> フランス国立美術館連合提供のサイト Imagesd' Art を参照 [https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/florentino-rosso\\_galerie-francois-ier-l-elephant-royal\\_stuc\\_fresque-peinture\\_haut-relief](https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/florentino-rosso_galerie-francois-ier-l-elephant-royal_stuc_fresque-peinture_haut-relief)

<sup>25</sup> Cf. Henri Zerner, *L'art de la Renaissance en France l'invention du classicisme*, Paris, Flammarion, 1996, p. 115-120.

<sup>26</sup> Zerner によると、この風景画の挿入の理由は、風景もまた額縁部分の延長であると考えられていたためである。そう考えるなら『デリー』64 年版の図像の背景をなす風景も額縁の一種と考えられるかもしれない。Ibid., p. 124.

は浮彫り彫刻であるため3次元の立体的なものであり、造形が大きく異なってくるのだ。ただ、グロテスク模様の影響も確かにあり、それは有機物と無機物、動きと支えという異種のものを結合するその発想にこそ見出すべきだとしている<sup>27</sup>。

さらにゼルネの指摘で注目したいのは、フランドルのフロリス様式についてである。おそらくはコルネリス・フロリス (Cornelis Floris (II)) が主たる考案者であるこのフランドルの版画は、フォンテーヌブロー派の装飾とイタリア由来のグロテスク模様、またフランボワイヤン様式の影響のもとに独自の発展を遂げ、視覚的に2次元と3次元を行き来するような立体的な格子状のモチーフを導入し、幻視的効果を生み出しているのだ<sup>28</sup>。

フランドルの版画の多くがエッチングやエングレービングであるのに対して『デリー』は木版画であるが、両者には共通する要素があることを指摘したい<sup>30</sup>。例えば先に挙げたエンブレムの2, 4, 5, 6では、それぞれのカルトゥーシュの巻草に穴が開いており、この巻草が組み合わされたり、その開孔部分に体の一部を貫通させる怪物やバッコスが複数描かれフロリス様式の格子のモチーフを想起させる。またこの巻草は細部も描き込まれ、立体感もそれぞれの装飾において首尾一貫して、造形的にも一定の合理性を備えた描写といえる。

『ポリフィロの夢』や『エカトングラフィ』さらには64年版『デリー』などと比べても一層立体感をもたらすこの意匠によって44年版『デリー』の縁飾りはひととき目を引く。さらにこの立体感を中心部の絵画が背景もなく相対的に平板であるのと対照的だ。加えてドヴィーズと絵画が線によって区切られていないこともこの中心の絵画が2次元的存在であるという印象を強めている。つまり『デリー』もまたページ平面に依拠しつつも、2次元と3次元の間を行き来する描写となっているのだ<sup>31</sup>。研究者シェレもこの『デリー』の様式とフランドルの版画に共通



コルネリス・フロリス  
『多種多様なグロテスク』(1556)<sup>29</sup>

<sup>27</sup> Ibid., p. 125-126.

<sup>28</sup> Ibid., p. 127.

<sup>29</sup> Cornelis Floris, *Veelderley Veranderinghe van grotissen ende Compertimenten*, Antwerp, Hieronymus Cock, 1556. Victoria & Albert Museum, accession number 29370B (<https://collections.vam.ac.uk/item/O974124/veelderley-veranderinghe-van-grotissen-ende-print-floris-cornelis-ii/>).

<sup>30</sup> Cf. Ibid., p. 127. Zerner はすでに1545年ごろにはフランスの画家、彫刻家である Jean Cousin の金銀細工の原型にその影響がみられるとしている。

<sup>31</sup> Sune Schéle が指摘するように、1542年にパリの Arnoul et Charles les Angeliers から出版された古代ローマの歴史家カッシウス・ディオの『ローマ史』には、『デリー』に見られるような組み合わされた巻草模様の縁飾りが見られ、様式として非常に近いものが感じられる。だが、全編を通じて同一の縁飾りしか見当たらない。Cf. Dion Cassius, *Dion historien grec, des faitz et gestes insignes des Romains*, Paris, Arnoul et Charles les Angeliers, 1542. (Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, J-960). Cf. Sune Schéle, *Cornelis Bos, a study of the Origins of the Netherland Grotesque*, Stockholm, Almqvist & Wiksell,

点を見出しているが、シェレはむしろ『デリー』の縁飾りの様式がフランドルの芸術家たちに影響を与え、それが発展を見た可能性を示唆している<sup>32</sup>。

重要なのは、『デリー』ではこれが 10 行詩の間に挿入され、見開きページで一つのリズムを作り上げていることだろう。図像と文字テキストの組み合わせはこうして、グロテスク模様のように異種のもの組み合わせとなり、さらにそれは 3 次元の図像と 2 次元のテキストの組み合わせという視覚的な工夫にもなっているのだ。



セーヴ『デリー』エンブレム 5. 「角灯」

こうして『デリー』の縁飾りを検討して気づくのはそれが多様な要素の混交性を象徴しているということだ。まずその縁飾りそのものが異種混交の典型たるグロテスク模様をモチーフにしており、より詳しく見るならそれはフロリス様式に近いものだ。このフロリス様式自体が、いわゆるグロテスク模様ほど 2 次元の平面に依拠しすぎることなく、3 次元の立体感をも表現する。そしてこの 2 次元の平面へのある種の距離、平面に対する問題意識は、印刷本でどのようにページを構成するかという意識にもつながっているだろう。

他にも『デリー』には混交性が至るところにみられる。まず縁飾りと中心の図像の組み合わせも異質なモチーフを混交させたものといえる。というのも、古代や異教神話をも喚起する縁飾りの中心にはめ込まれた図像は、神話から同時代の風俗（バター作り等）や機器（時計等）に至るまで、様々な事物が組み合わせられているからだ。また中心の図像のドヴィーズの多くが続く十行詩に組み込まれることで、図像とテキストが混交されている。つまり絵画と文字という異なる記号が混交されているということだ。しかも中心の図像に背景がなく、ドヴィーズの文字とも十行詩のテキストの印刷されるページ面とも同じ白い面であることで、中心の図像の持つ記号としての側面がより強調されることになるのだ。

ここで思い出したいのが、当時も詩論の古典の一つとして読まれていたホラティウスの書簡詩（2・3）である。この作品は次のように始まっている。

もし、ある画家が、人間の  
頭を馬の首につけ、  
四方から手足を掻き集め  
色彩豊かな羽をつけ、  
挙句の果てに、上だけは  
素敵な美人が、下半身は  
醜く黒い魚になる  
絵を描き、貴方に見せたらば、  
貴方は吹き出すことでしょう。  
[...]

1967, p. 78.

<sup>32</sup> Schéle, *op.cit.*, p. 78.

もっとも、人はいうでしょう。  
「画家や詩人は、昔から  
何を題材にしようとも、  
それは正当な権利だと  
いわれて来たんじゃないませんか」。

我々もそれは知っていますし、  
その特権をお互いに  
求め、与えているのです。

しかし、たとえば猛獣が  
やさしい獣と交わったり、  
蛇と鳥とがくっついたり、  
子牛と虎とががつがったり  
するのは許されないでしょう（鈴木一郎訳）<sup>33</sup>      ホラティウス「書簡詩2・3」第1～13行

作詩法として絵画の例を出し、異なる種のを組み合わせることはしない、という教えから始まるこの冒頭の一節は、まさしくこのグロテスク模様を想起させる。だが、ホラティウスは詩作におけるこのような混交を否定する。そもそも建築の分野に目を向けても、ルネサンス期の建築家たちに大きな影響を与えた古典の一つ、古代ローマの建築家ウィトルウィウスの『建築書』第7書第5章においても、いわゆるグロテスク模様は厳しく批判されていた<sup>34</sup>。だが、ルネサンス期において再び古代ローマの装飾が大きな流行をみた際に、ホラティウスの「書簡詩」の、この途中の一節「画家や詩人は、昔から／何を題材にしようとも／それを正当な権利だと／いわれて来たんじゃないませんか」のみが抜き出され、多くの芸術家にグロテスク擁護の根拠とされてきたことを、シャステルは示している<sup>35</sup>。だが16世紀当時、『デリー』と同じ時期（1544年）にローマで出版されたギヨーム・フィランドリエのウィトルウィウス『建築書』への注解書では、ホラティウスの同じ詩を挙げつつもそうした解釈を明確に否定しており<sup>36</sup>、セーヴも当然ながらホラティウスのこの一節とその解釈を知らなかったとは考えにくい。むしろ彼は、あえてこの古代ローマ由来の模様を縁飾りに用い、この模様の本質としてゼルネも挙げる「異種の事物の混交」の美学を先に示したように様々なレベルで取り入れたのではないか。これはセーヴ流の奇想であり、印刷本であるからこそ可能なことでもある。つまりセーヴはあえてホラティウスの教えに背くことで、印刷本の時代の新しい詩集の在り方を示したのではないか。そのことを端的に示しているのが、この縁飾りの意匠であり、それはセーヴの関与が明らかではない64年版より、44年版に一層明確に表れているのである。

<sup>33</sup> ホラティウス『ホラティウス全集』鈴木一郎訳、玉川大学出版部、2001、p. 652.-653.詩行の分割および改行は訳者によるものを踏襲した。

<sup>34</sup> ウィトルウィウス『ウィトルウィウス建築書』森田慶一訳註、東海大学出版会、1979、p. 190-192.

<sup>35</sup> André Chastel, *La grotesque*, Paris, Le Promeneur, 1988, p. 34. (シャステル 2004 : 56)

<sup>36</sup> Guillaume Philandrier, *Les Annotations sur L'Architecture de Vitruve, livre V à VII*, édition de Frédérique Lemerle, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 215-216.

# 『不思議の国のアリス』における「変身」の方法

## ——小説、ディズニー映画、テーマパークを通して——

川村 明日香

### 1. はじめに

ルイス・キャロルの小説『不思議の国のアリス』で、不思議の国に迷い込んだアリスは青虫から「誰だ」と尋ねられて、1日のうちにいろいろな大きさに変わり、自分でもわからなくなっていると答える (Carroll 1865<sup>1</sup>: 45)。そして、3インチよりは大きくなりたいという彼女に対して、青虫は3インチこそ十分な背丈だと怒る。彼自身が、3インチだったのである。このエピソードはディズニー映画『ふしぎの国のアリス』<sup>2</sup> (1951年、原題: *Alice in Wonderland*) でも採用されている。

アリスと青虫の会話は、「わたしは誰か」という問題を身体の大きさと結びつけている。わたしの身体は、内面的自己を覆うもっとも中心的な存在である。しかし、わたしの身体＝自己ではない。一方で、わたしの身体と自己を完全に分離することは不可能でもある。自己はわたしの身体との関係において、同一性と乖離性の間を漂っているのである。ゆえに、「1日のうちに大きさが何度も変わっている」アリスの「自分が誰かわからなくなっている」という感覚は、ある意味ではもっともな感想といえる。先行研究の中には、「身体の大きさの変化」＝「統一された自己の攪乱」と捉えたり、成長期の少女にとってのアイデンティティの揺らぎのメタファーと定めたりするものもある (安藤 2015: 242; Grenby 2008: 163-164; McCulloch 2011: 50-52)。

ここで問題が1つ生じる。わたしの身体の大きさはどのように規定されるのだろうか。すなわち、『不思議の国のアリス』における「身体の大きさの変化」は、自明のことなのであるかという問題である。確かに、小説にも映画にも、そのような描写は存在する。しかし、「わたし」はわたしの身体の一部を見下ろすことはできても、それが全体でどのような形になっているのかはわからない。ある朝目覚めた時に背丈が伸びていたとして、「わたしは大きくなった」と、どのようにして知覚するのであろうか。水面や鏡に映る反射や、カメラが

---

<sup>1</sup> Puffin books 版を参照。以下、同作を参照した箇所は同様。

<sup>2</sup> ディズニー映画の邦題は『ふしぎの国のアリス』と平仮名が使用される。本稿では、アダプテーションを含めた作品群としての『不思議の国のアリス』を論じる際は漢字表記を用い、特に小説を指す場合は「小説『不思議の国のアリス』」と表記する。

撮影した姿を見て、初めてわたしの身体の全貌が明らかになる。よって、「身体の大きさ」の規定は絶対的なものではない可能性が考えられるのである。

本稿では、アリスが体験した身体の拡大と縮小を例に、「身体の大きさ」を規定する在り方、言い換えれば、彼女の「変身」の方法について考察してみたい。小説とそのアダプテーションであるディズニー映画、ならびにテーマパークの空間内に「不思議の国」を再現した東京ディズニーランドを分析対象とする。次章でそれらの小説や映画、空間での再現における特徴を比較し、「身体」がどのように規定され、拡大と縮小は如何にして生じているかを分析する。また、第3章では、比較を通して見える、拡大・縮小が生じる意味についてさらに考察を行う。

## 2. 視線、空間と身体

### 2.1. 小説から映画へ

ルイス・キャロルの小説『不思議の国のアリス』(*Alice's Adventures in Wonderland*)は1865年に発表された。1871年の続編『鏡の国のアリス』(*Through the Looking-Glass*)と併せて、現在でも広く読まれている児童文学作品である。ベストを着た白ウサギを追って穴に落ちた少女アリスが、水タバコを吸う青虫や、チェシャ猫、トランプの兵隊など不思議な登場人物に出会うのだが、その過程でアリスの身体の大きさは何度も変化する。‘Drink me’と書かれた瓶の中身を飲んで小さくなり、‘Eat me’の箱に入ったケーキを食べて大きくなる。白ウサギの扇子であおいだあと、再び小さくなる。白ウサギの家で大きくなったり、首が伸びて鳩に蛇と間違われたりする。青虫から、キノコを食べることによって大きさの調節ができることを教えてもらう。

この物語は、1951年にディズニー映画『ふしぎの国のアリス』としてアダプテーションされた。大まかなストーリーは小説『不思議の国のアリス』に基づいているが、採用されなかった登場人物やエピソードがあることに加え、『鏡の国のアリス』から取り入れられた登場人物も見られる。小さくなったアリスが遭遇するアザミやキンポウゲの花は、小説『不思議の国のアリス』では話をしないが、『鏡の国のアリス』ではバラ、オニユリ、ヒナギクなどが言葉を話してアリスを「花」だと勘違いする。それらはふつうの大きさで、アリスよりも背が低い。これら2作品の要素が合わさって、ディズニー映画に登場する花たちのキャラクター像が作られている。小さくなったアリスは、自分より大きなバラやユリたちと出会い、「雑草」と呼ばれるけ者にされてしまう。

さらに、変化の仕方にも相違点がある。これについては後に詳述するが、原作では首だけが伸びることもあるのに対し、映画では身体は縮尺を保ったまま変化する。加えて、変化の際の、他の登場人物たちとの関係性も異なる。

身体の拡大と縮小について考察するにあたり、身体の在り方について、どのように分析を加えるべきだろうか。メルロ・ポンティは、身体と視覚の関係について次のように論じている。

私が<見つ - 見られるもの>であるが故に、つまり、そこには<感覚的なものの再帰性>があるが故に、鏡が現れるのであり、鏡はその再帰性を翻訳し、それを倍加するのだ。この鏡によって言わば私の外面が完成されるのであって、私がもっているどんなに秘かなものも、すべてこの<面影> [=鏡像]、この<平板で閉された存在者>—水に映った自分の姿からさえ、思いつけるものではあるが—のうちへ入りこんでしまうのである。シルダーの観察によれば、鏡に向ってパイプをふかしていると、パイプの材質の滑らかな熱い表面が、実際に自分の指のあるところだけではなく、肉体を離れた指にも、つまり鏡の奥にあってただ見えるというだけの指にも感じられるということである。つまり、鏡のなかの幻影は私の肉体を私の外へ引き出すのだが、それと同時に、私の身体というまったく<見えないもの>が、私の見ているもう一つの身体を身にまとうのだ。以後私の身体は、私の実体がそこに移りでもしたかのように、他人の身体から出てくる線をさえ身につけようようになる。人間は人間にとっての鏡なのである。

(メルロ＝ポンティ 1966: 267)

すなわち、「わたしの身体」をかたどる、作用と反作用がある。わたしが見れば、誰か（何か）が見返す。わたしが触れれば、それはわたしに触れ返す。ただし力学は単純な双方向性として生じるだけではなく、「わたしの身体」は「見るもの」と「見られるもの」の間で変換を繰り返し、形を知覚するのである。

つまり、身体の大きさを論じるためには、身体の可視性と知覚が不可欠となってくるが、可視性の主体はどこにあるのだろうか。わたしの身体について、「肩幅が大きすぎる」とか「背丈が小さい」と判別する視線の持ち主は、「わたし」であるはずなのだが、反作用を考慮すれば、そこに存在するのは「わたし」だけではない。それは誰（もしくは何）で、なぜそう判断するのだろうか。

小説と映画に共通するエピソードの 1 つに、穴に落ちたアリスが白ウサギを追って小さな扉を通り抜けようとしたとき、小瓶の中身を飲んで身体が小さくなるというものがある。この場面での、小説と映画の大きな差異は、身体が縮小するアリスを見る視線である。

小説では、扉に対して「自分の肩幅が大きすぎる」と感じたのはアリス自身である。アリスは扉と自分の肩を見比べ、「これは大きい」と定義し、アリスの身体の一部としての肩が、全体や他の部分に比べてより強調される。「体が小さくなる」方法を探した末にテーブルにある小瓶の中身を飲んで「望遠鏡のように縮んだ」アリスの身体を知覚するのはアリスだけである。この縮小に関して、彼女は視覚的には感知していない。身体が縮む感覚は、物である扉を介してアリスの内部で反復される。小瓶の中身を飲んだ後、「変な感じ」がして、「縮んでいる」と感じる。

一方、映画では、アリスは扉に対して自分の身体が「大きい」とは認識していない。扉を開けようとしたアリスに、ドアノブが彼女は「大きすぎる」と指摘する。そこで初めて、アリスは自分の大きさについて考える。すなわち、他者によって大きさが指摘され、それがア



リスの自覚を促しているのである。小さくなったリスを見て、ドアノブは‘like a candle’と言う。リスの大きさは、ドアノブによって同定され、「大きい／小さい」という身体の大きさについての知覚がリスとドアノブの間で相互に影響を与え合っているのである。

小説と映画は、いずれも視覚に基づいて判断しているものの、大きさを規定する主体が全く異なる。小説では、視点はリスのもの1つであり、扉という物体、あるいは物体が存在する空間を媒介として、身体大きさを自分で決定している。映画は、他者の視点とリスの視点の2つを設定しており、他者との関係の上で身体大きさが決定される。すなわち、小説でも映画でも、自分ではない存在を介して自己の大きさを定義しているわけであるが、物体と他者では質が異なる。

物体を介する場合、リスが見ることのできる身体は、首より下の部分だけであり、それと物体が比較される。リスの身体の可視性は、リス自身にしか判別できず、よってより脆弱化するのであるが、規定の主体は自分にある。

他者を介する場合、リスは他者によって身体の可視性を保証される、一種の安心感を持つ。しかし規定の主体は他者と二分される。

小説と映画の差異としてもう1つ特徴的であるのが、拡大・縮小の仕方である。小説では、身体の一部を殊に強調し、そこから変化の必要性が描かれたり、そこだけが拡大したりすることがほとんどである。先述の例では「肩」が扉に対して大きいということが問題となった。これは、視点がリスのみにあり、首から下しか見えないことが理由の1つであると考えられるが、次のエピソード以降ではその特徴がより顕著になる。

扉の鍵がテーブルの上にあると気づいたリスは、もの（小説ではケーキ、映画ではクッキーである）を食べて、今度は大きくなる。小説では、リスは視界の中で遠ざかっていく足を見下ろしながら、再び自問自答を始める。

‘now I’m opening out like the largest telescope that ever was! Goodbye, feet!’ (for when she looked down at her feet, they seemed to be almost out of sight, they were getting so far off). ‘Oh, my poor little feet, I wonder who will put on your shoes and stockings for you now, dears? I’m sure I shan’t be able! I shall be a great deal too far off to trouble myself about you: you must manage the best way you can – but I must be kind of them,’ thought Alice, ‘or perhaps they won’t walk the way I want to go! Let me see: I’ll give them a new pair of boots every Christmas.’

(Carroll 1865 :11-12)

リスの足は、それを見る目から空間的に遠ざかる。この時点で、リスにとって身体の一部は、自己とは少し異なった、「クリスマスプレゼントを贈るべき」他者である。鷺田(1996)は、身体の一部と自己の関係について、次のように述べている。

たとえば、自分の足を見つめながら、これはわたしの足だろうかと問うてみる。だれもがイエスと答えるだろう。そこで少し問いを変えて、この足はわたしだろうかと問うてみる。すこしためらったあとで、わたしたちはたぶんノーと答えるだろう。もしイエスと答えれば、ここからその足を見ているのがわたしであるはずなのに、そこにも足＝わたしが存在することになって、わたしはこことそこ、つまり同時に異なった場所にいることになってしまうからだ。わたしは同時に異なる場所にいることはできない。だからわたしは身体であるのではない。実際、他人がわたしの足に向かって「きみ」と話しかけてきたら、だれしもうろたえるしかない。

(鷲田 1996: 167)

すなわち、身体の一部は「わたし」(＝自己)ではない。「わたし」と身体は異なるが、「わたし」はここに存在し、身体を見下ろしているのである。身体は主体性を持つものでもなければ、客体でもない。「わたし」にとっての「見る」対象物であるが、「わたし」をかたどるものであって、切り離せるものでもない。

長く伸びて遠くに行く足の描写は、空間内に唯一存在する、アリスの視線を他の知覚よりも強く表出させて見せる。全身が見えず、眺めることのできる身体の一部が拡大し、視覚を通じて、自身のかたちに変化したことを知る。変化した身体は、アリスの目からどんどん遠のいていき、アリスにとっての「わたし」から分離したかのように感じさせる。視線は、その主体である「わたし」とより深く結びつき、身体の他の部位は、「わたし」から遠ざかるのである。

小説においてはその後も、身体の拡大・縮小の際には、身体の一部を見るアリスの視線と変化した身体の他者化が関係する描写が見られる。白ウサギの手袋に自分の手がはまっていることに気づいたアリスは、自分の身体が小さくなっていることに気づく。白ウサギの家で大きくなってしまった際には、片腕を窓から出し、片足を煙突に入れなければならない。小説ではこのエピソードで初めて、身体が変化したアリスを他人が見る。窓から中に入ろうとした白ウサギや、使用人のパットが窓から飛び出した大きな腕を見る。つまり、見られるのは腕だけである。視線は他人によるものであるが、身体の一部を見るそれは、アリスのものと重なり、可視性の脆弱化を埋めるには不十分である。腕を見たウサギたちは、アリスの腕を窓から取り除こうとする。アリスの身体は、他者の視線によって、「アリスとは異なる」ものであることを保証されてしまうのである。アリスの身体の大きさは、アリスの視線と、窓や煙突、扉、手袋という身体を区切る空間によって定義されながら、身体の一部は他者化される。

映画では、前述のように、アリスに身体の縮小と拡大が生じる際、アリスの全身を見る他者の視線が必ず設定される。白ウサギの家で大きくなったアリスは、家の戸口から足を出し、窓から顔をのぞかせる。身体全体が、家にはまってしまった形になり、アリスを「怪物」と認識する白ウサギは、アリスの顔を見て話をする。ここでのアリスは、他者にとっての他者

である。アリスの「わたし」にとって身体は他者化されることなく、縮小と拡大が生じる。アリスは、他者にとっての他者として、自分ではない誰かの視線と、空間によって大きさや存在が定義される。映画において、アリスの身体の大きさは、他の登場人物にとってのアリスの大きさである。前述した扉のシーンで、扉を通るには大きすぎるアリスは、ドアノブの助言により“Drink me.”と書かれた小瓶の中身を飲み、小瓶と同じくらいの大きさになる。小さくなった彼女は、扉を通るのにちょうど良いサイズであった。しかし、テーブルの上にあった鍵を取るために大きくなり、大きくなりすぎたアリスは泣き出してしまい、それによって涙の海が出来る。再度小さくなったアリスは小瓶の中に入り込むほどの大きさになるが、この小瓶を扉のドアノブが鍵穴の口を開けて飲み込む。つまり、もともと扉と同じ大きさだったはずの小瓶は、アリスが小さくなるとともに鍵穴を通るほどの大きさに変化しているのである。

よって、アリスとの大きさが対比される物や登場人物が、アリスを介さずに大きさを想定してみると、正確には以前とずれていたたり、不自然になっていたりする。アリスが小さくなり、白うさぎの足元ほどの大きさとなった際に出会う花たちはアリスが見上げるほど大きい。しかし、その後拡大と縮小を繰り返し、トランプの兵隊に出会う際は、アリスは彼らと同じくらいの背丈である。トランプの兵隊が白いバラを赤く塗る描写があることから、花とトランプの兵隊を大きさという点から比較するならば、「トランプの兵隊>花」となるはずである。ところが、アリスにとっての体験はそうではなく、「花>アリス」かつ「トランプの兵隊=アリス」である。すなわち、「花>トランプの兵隊」となってしまうのである。アリスの大きさは、他者によって決定される。しかし、登場人物たちや物をそれぞれ比較してみると、実は、アリスがそれらの大きさを決定しているようにも見えてくるのである。

映画には、小説のように、アリスの身体を見る彼女自身の視線も存在している。これは映画において主観ショットで表現されるが、しかしあまり頻繁には使用されていない。アリス以外の登場人物のものも含めて、主観ショットのほとんどは彼女の大きさを表すために使用される。先述の例でいえば、小瓶の中身を飲んで小さくなるアリスを第三者の視点から映し、手に持った瓶とアリスの身体を横から描き、両者を対比させながら小さくなったことを強調する。その後大きくなりすぎたアリスを見るドアノブの主観的視線を映すように、仰角ショットが入る。身体の拡大・縮小時にアリスの主観ショットが採用されているのは、次の3点である。1つ目は、白ウサギの家で大きくなり、窓から顔をのぞかせたアリスが、足元を通るドードーを見下ろすショットである。2つ目は、小さくなって庭に迷い込んだ際に花々と話すシーンでの、自分より背の高い花を見上げるショットである。3つ目は、大きくなり、ハトにへびと間違えらえるシーンで、木の間に延びる自分の身体を見下ろす視線である。これに加え、映画の最後、アリスが彼女自身を見る主観ショットが設定されている。トランプの兵隊たちに追われたアリスが、逃げようと不思議の国と外の世界をつなぐ扉のドアノブに手をかけたところ、すでに外に出ていると伝えられ、彼の口（すなわち、鍵穴）から木陰で眠る自分の姿をのぞく。鍵穴から自身を見るアリスの視線が挿入されるのである。

これらの主観的視線は、小説のものとは異なる。アリスは、自身の身体の一部に限ってよく見るのではなく、大きくなった自分の足の横で自分を見上げるドードー、小さくなった自分を見下ろす花を見る。すなわち、他者や、他者と並ぶ自分の身体を見るのである。最後は、自分の身体全体を他者の視点から見る。他者がアリスに向ける視線は、最後にはアリスのものとなって、彼女の身体を自ら定義することになるのである。そして、猫を抱えて木の幹にもたれる、自身の元の大きさを確認する。

## 2.2. 映画からテーマパークへ

ディズニー映画に登場する不思議の国は、テーマパーク内の空間としてアダプテーションされた。前章で見たように、身体の拡大・縮小は視線と空間の在り方が決定し、さらに視線には自己と他者の関係性が結びつく。よって、映画において2次元で表現された空間や視線が3次元に変換される場合、物語内の空間で登場人物が何に視線を向けるかに加え、カメラが映した映像、すなわち観客の視線と重なるカメラの視線の、現実空間への反映も考慮される必要がある。その中で、身体の拡大・縮小はどのように作られるのだろうか。

レストラン「クイーン・オブ・ハートのバンケットホール」は、1998年に東京ディズニーランドでオープンした。店の外観は、映画でアリスが訪れた、ハートの女王の庭をデザインしている。石造り風の建物の入り口にはハート形のトピアリーが設置され、その前にはトランプの兵隊が立っている。トピアリーはバラの木を模して造られており、赤く塗られた白バラや、半分白いままのバラが見られ、

図1. 映画『ふしぎの国のアリス』でドアノブが小瓶を飲み込む



(映画『ふしぎの国のアリス』より)

白いバラを赤く塗っている最中の兵もいる。建物の上部には、アリスが女王から逃げる際に通った迷路があり、その奥にハートの城が見られる。レストランの中に入る際には、映画では図1のように、第三者の視点で映された、鍵穴を抜けて不思議の国に入る場面が再現される。図2に示すように、ドアノブが大きく口（正確には鍵穴）を開けているところを通り抜ける。その先には、自分の身長よりも高い花々や、ハートの女王と王様が載っている城の外壁上部、双子たち語る物語に登場する、昼と夜が同時に存在する空などが

広がっている。アリス自身の人形などは存在しない。アリスの役はゲストが担うのである。

ゲストの視線は、アリスの主観と重なる。自分に向かって愛想よく微笑むトランプの兵隊や、瓶に入ったままドアノブに飲み込まれる瞬間の、迫ってくる大きな鍵穴、見上げるほどに大きな花たちである。

図 2. 東京ディズニーランド「クイーン・オブ・ハートのバンケットホール」、入口の鍵穴



(2020 年 7 月 10 日の調査で筆者が撮影)

ではない。アリスにとってどう見えるかが重要なのである。物理的な大きさを比較すると、「ドアノブ>花>トランプの兵隊=アリス」となり、一見して映画の設定とは大きく異なってくる。しかし、アリスの主観的視線によれば、「アリス<ドアノブ」、「アリス<花」、「アリス=トランプの兵隊」という関係が個々に存在し、アリス以外の登場人物同士の大きさの関係は問題にならないのである。そのため、アリスに対しての相対的な大きさと身体的拡大や縮小は、映画と一致する。この空間内で、アリスたるゲストは、伸縮する自身の身体を見ることがないが、他者が、拡大・縮小するゲストに視線を向ける。

加えて、映画における身体の拡大・縮小が東京ディズニーランド内で再現されるのが、レストランという場所である点にも着目する必要がある。映画では、身体に変化が生じる際、

この空間において、身体の拡大・縮小は、ゲストの主観的視線に合わせた空間構造によって生じる。ゲストの身体は、実際には拡大も縮小もしない。代わりに、映画の中でアリスの身体を規定していた、他者の在り方が変化する。他者は、ここでは物理的に大きい。しかし、大きなドアノブや花は、ゲストを見下ろし、ゲストもそれを見返すという、他者とアリスの関係は映画と一致する。彼らにとって、ゲスト(=アリス)の身体は小さく、そこで身体の縮小が成立する。

レストランの空間は、ゲストにとってはスクリーンの前で見る主観ショットに近い視線を連続で体験させるような形で構成されている。この視線を想定した設計により、映画で観た空間への身体的没入体験が演出される。

ゲストの視線に伴う身体は、頻繁に伸縮を繰り返す。アリスたるゲストは、鍵穴を通り抜けられるほど小さくなり、トランプの兵隊たちと同じ大きさになり、花より小さくなる。ここで、客観的な大きさは問題

アリスは必ず何らかの食べ物を口にする<sup>3</sup>。アリス自身もそれに気づいており、白ウサギの家で大きくなりすぎてしまった際には、‘Perhaps if I eat something, it will make... me...grow small’<sup>3</sup>と発言している。すなわち、「食べ物を口にする」という行為は、映画の中では身体の拡大・縮小を生じる契機であり、さらにいえば、そのような現象を示す記号であるとも捉えられる。

よって、テーマパーク内でゲストがアリスの役割を担う場合、映画の展開における規則に従うならば、そこに食べ物が存在する必要がある。「クイーン・オブ・ハートのバンケットホール」は、レストランであることによってその条件を満たし、「不思議の国」でのアリスの「変化」を誘う装置として機能することになる。

### 3. 身体の縮小と拡大が描き出す視線、空間

小説にしろ、映画にしろ、テーマパークにしろ、『不思議の国のアリス』においては、主人公アリスの身体が縮小したり拡大したりする現象は、物語展開上、重要な要素となっている。身体の縮小によって、彼女は「不思議の国」へ続く扉を通ることができ、青虫と話すことができた。それだけではなく、作品全体の「不思議」な感覚を演出する効果も持っている。

登場人物の身体が拡大・縮小する例は、他の文学作品にも見られる。主人公が身体の大きさを変える、あるいは、通常よりも極端に小さいという物語は、普段見ているはずの空間の見え方に対して、一種の疑問を投げかけたり、再解釈を促したりする。バシュラールは『空間の詩学』において、そのような例を挙げ、「ミニアチュール」の章で分析を加えている。身体が小さい登場人物は、周囲にあるものが通常よりも大きく見える。そら豆、馬の耳の穴といった、人間にとっては小さな空間は、彼らにとっては大きな空間である。

真に童話に参加するためには、この知的鋭敏を物質的微細によっておぎなわなければならない。童話はわれわれにさまざまな困難の中に「すべりこむ」ことをよびかける。

（中略）もしわれわれが小さなものの因果関係をあとづけ、巨大な存在にはたらきかける微小な存在の発生期の運動をあとづけるならば、われわれは童話からなんと刺戟を受けることであろうか。（中略）馬の耳の中のプセは馬にむかって、はいどう、右へ、左へ、という。かれは決定の中心であり、われわれの意志の夢想がわれわれに、小さな空間のなかにこの中心を設定することをすすめるのである。さきにわたくしは微小なものが大きさの隠れ家だといった。もしわれわれが活潑なプチ・プセに動的に共感するならば、微小なものが原始的な力の隠れ家となってあらわれる。

（バシュラール 2002: 284-285）

---

<sup>3</sup> 小説も基本的には同様だが、一度、白ウサギの扇子で自分をあおぐことによって小さくなる。

小さな存在が周りを見渡すことを想像するとき、目に映る空間はさらに微細さを増し、小さいものが大きく見える。しかし、このような大小の関係は、単純に幾何学的相似の問題として個々に独立したものではなく、相互的作用をもつものである。小さな存在は、見上げるほど大きなものの中に自分が参与する空間を見つけ、働きかける。「ときに小さなものと大きなものの置換が反復され、たがいに作用しあうことがある。ある親しいイメージが空の大きさにまで拡大すると、突然相関的に、親しい対象が世界のミニアチュールになるという感情に不意うちされる。大宇宙と小宇宙は相関的である」(バシュラール 2002: 291-292)。

すなわち、身体の拡大と縮小は、その身体が属する空間や、他者の大きさと相関関係があるといえる。よって、アリスの変化は、アリス自身の身体だけではなく、彼女が旅する「不思議の国」や、その住人たちの姿も相対的に描き出すのである。あらゆる秩序を排除した「不思議の国」がどのような「形」をした空間であるかは、伸びたり縮んだりするアリスの身体の在り方を通して把握できるとも考えられる。

小説は、身体の一部を拡大して見せ、それをアリス自身から離し、異なったものとして捉える。身体の大きさは、離れていく身体の一部を眺めるアリス自身の視線や空間との対照によって決定される。ここで、アリスの視線はより自己に近づき、身体の一部が自己から離れたり近づいたりする。自己から離れた身体の一部は、不思議の国の空間内に入り込み、広間や扉、白ウサギの手袋、家につっかえたりはまったりして、身体全体の大きさが決定される。

映画では、アリスの拡大・縮小する身体全体に対して、他者の視線が設定されており、最後は「不思議の国」の鍵穴から寝ている自分を見る。すなわち、誰かの視線を向けられつづけるアリスの身体に、自分が視線を向けるという構造ができあがっているのである。身体の大きさを、他者が全体に向ける視線（ここに、アリス自身の視線はほとんど存在しない）、身体全体の空間との相対によって定めている。つまり、アリスの身体の大きさを規定するのは他者である。しかし、アリス以外の登場人物や物同士の大きさは、整合性を持たない。アリスを介してのみ、彼らは自分が大きいことや小さいことを知る。実際には、アリスの身体の大きさに合わせて、彼らの大きさが規定されているのである。

テーマパークでは、映画の世界を再現したレストランという三次元空間の内部で、身体の大きさが、主観的視線に集約される。中に入るゲストの身体の大きさは変わっていないはずなのに、ドアノブの口（鍵穴）や花たちを見上げ、トランプの兵と目が合う。ゲストの視線を中心に、他者や空間が変化する。

#### 4. おわりに

身体の大きさは、自分や他者の視線、空間との相関によって成立する。よって青虫の「お前は誰か」という問いに対する、1日のうちに何度も大きさが変わって自分では誰かわからないというアリスの返答は、アリス自身の姿だけではなく、それを浮き彫りにするための、「不思議の国」の形や、住人達の姿がわからないという意味にも反転可能なのである。

『不思議の国のアリス』における、身体の拡大・縮小という事象は、身体だけでなく、取り巻く視線や空間にゆらぎを与えるものである。ただし、メディアの性質や解釈によって、方法が大きく異なる。原作では、自己と身体の関係性をゆらがせた。映画は、自己と他者の関係を不確かにし、再構成する。テーマパークでは、視線を中心に空間が変化する。

身体の大きさの変化によってゆらぐのは、自己だけではない。他者かも知れないし、空間かも知れない。自己と結びついた知覚かも知れない。アリスの不思議の国での旅は、確実に見えるはずの自己、身体、空間を解体して見せるのである。

## 参考文献

安達秀夫（2008）「変身と冥界往復の寓話—『不思議の国のアリス』を読む」『立正大学人文科学研究年報』別冊第17号、pp.39-61。

安藤聡（2015）「アリスの違和感」『ユリイカ』第47巻第3号、pp.242-252。

バシュラール、ガストン（2002）『空間の詩学』（岩村行雄訳）、筑摩書房。

（Bachelard, Gaston（1957）*La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France.）

ハッチオン、リンダ（2012）『アダプテーションの理論』（片渕悦久／鴨川啓信／武田雅史訳）、晃洋書房。

（Hutcheon, Linda（2006）*A Theory of Adaptation*, Routledge.）

フリードバーグ、アン（2008）『ウィンドウ・ショッピング 映画とポストモダン』（井原慶一郎／宗洋／小川朋子訳）、松柏社。

（Friedberg, Anne（1993）*Window Shopping : Cinema and the Postmodern*, University of California Press.）

メルロ＝ポンティ、モーリス（1966）『眼と精神』（滝浦静雄／木田元訳）、みすず書房。

（Merleau-Ponty, Maurice（1953）*Éloge de La Philosophie*, Gallimard.

—————（1962）*Les Sciences de L'homme et La Phénoménologie*, (Les cours de Sorbonne), Centre de documentation universitaire.

—————（1962）*Les Relations Avec Autrui Chez L'enfant*, (Les cours de Sorbonne), Centre de documentation universitaire.

—————（1964）*L'œil et L'esprit*, Gallimard.）

レイン、R.D.（1975）『自己と他者』（志貴春彦／笠原嘉訳）、みすず書房。

（Laing, R.D.（1969）*Self and Others*, Tavistock Publications.）

鷺田清一（1996）『モードの迷宮』、筑摩書房。

—————（2006）『てつがくを着て、まちを歩こう』、筑摩書房。

Carroll, Lewis（1865）*Alice's Adventures in Wonderland*, Puffin Books.

—————（1871）*Through the Looking-Glass*, Puffin Books.

Grenby, Matthew（2008）*Children's Literature*, Edinburgh University Press.

Hutcheon, Linda / Siobhan O'Flynn（2012）*A Theory of Adaptation*, Routledge.



McCulloch, Fiona (2011) *Children's Literature in Context*, Continuum.

### 参考資料

ジェロミニ、クライド／ハミルトン ラスク／ウィルフレッド ジャクソン監督『ふしぎの国のアリス』(*Alice in Wonderland*, 1951) キャサリン ボーモント；ビル トンプソン出演、ウォルト・ディズニー・スタジオ・ジャパン、2016。(DVD)

執筆者紹介（2021年4月現在）

ディボフスキー アレクサンドル 大阪大学大学院 言語文化研究科 名誉教授  
(DYBOVSKY, Alexander)

林 千 宏 大阪大学大学院 言語文化研究科 准教授  
(HAYASHI, Chihiro)

川村 明日香 大阪大学大学院 言語文化研究科 博士後期課程修了  
(KAWAMURA, Asuka)

銭 蕾 大阪大学大学院 言語文化研究科 博士後期課程修了  
(QIAN, Lei)

言語文化共同研究プロジェクト 2020

## 表象と文化 XVIII

2021年5月31日発行

編集発行者 大阪大学大学院言語文化研究科

